



Peut-on approcher l'indifférence à la culture par l'enquête ?

Pascal Vallet

► To cite this version:

Pascal Vallet. Peut-on approcher l'indifférence à la culture par l'enquête ?. Les opérateurs de l'imaginaire urbain, Mar 2011, Saint-Etienne, France. hal-00976015

HAL Id: hal-00976015

<https://hal.science/hal-00976015>

Submitted on 14 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Colloque international « Les opérateurs de l'imaginaire urbain », 3, 4 mars 2011, Saint-Étienne.

Pascal Vallet, Sociologue, Mcf, Université Jean Monnet de Saint-Etienne,
Centre Max Weber

« Peut-on approcher l'indifférence à la culture par l'enquête ? »

M'intéressant aux publics et aux indifférents à l'offre culturelle, je me suis un moment demandé comment je pourrai traiter de l'imaginaire et, paradoxe, me voici en train de clore la liste des intervenants de ce colloque.

En fait, s'intéresser à l'indifférence à l'offre culturelle, c'est s'intéresser aux raisons pour lesquelles un individu délaisse, oublie, ne s'intéresse pas aux équipements urbains qui matérialisent cette offre.

Ainsi et par exemple, et pour m'en tenir au théâtre, on constate qu'un spectateur de la Comédie est bien doté de propriétés sociodémographiques spécifiques, qu'il appartient à une strate « lettrée » de la population, dotée d'un capital scolaire plutôt élevé, mais on constate aussi que tout les lettrés ne vont pas au théâtre. L'explication de la fréquentation des œuvres, par le capital culturel ou scolaire tombe alors en partie seulement mais en partie tout de même.

Mais si les équipements culturels urbains sont bien des opérateurs de l'imaginaire, en ce sens qu'ils travailleraient différemment l'imaginaire des habitants de la ville, l'indifférence à l'offre est-elle une affaire d'imaginaire ? Si oui, comment enquêter sur cette indifférence dont tout porte à penser qu'elle ne

veut pas se livrer ? Et au fond, de quels imaginaires parle-t-on ? C'est la question posée par cette communication.

L'enquête théâtre, ANR-Imaginaires Urbains

Le point de départ de cette recherche sur les « indifférents à l'offre » réside dans le travail initié par Serge Proust au sein de l'ANR sur les Imaginaires Urbains, travail auquel je me suis associé, que nous avons mené ensemble, et qui portait sur les publics des théâtres de l'agglomération stéphanoise. L'enquête comparait les publics de différentes salles et institutions théâtrales cherchant à les distinguer par leurs propriétés sociales, leurs modes de sociabilité et leurs circulations entre les esthétiques et les institutions.

En vue de cartographier les publics, nous avons mis en place un mode de recueil des données assez spécifique puisqu'il n'est pas couramment utilisé dans les enquêtes de ce type. Nous avons, en effet, pris l'individu comme unité statistique, ce qui revenait à ce qu'un enquêté, dans quelque institution qu'il se trouve au moment de la diffusion du questionnaire, ne réponde qu'une fois et une seule à celui-ci (procédé en gros équivalent à un tirage au sort sans remise des boules dans l'urne).

La plupart des enquêtes, et parmi les plus anciennes, celles ayant servi de support à *L'Amour de l'art* de Bourdieu (dont une partie de nos variables sont, au fond, inspirées), comme parmi les plus récentes, ainsi qu'il en est, par exemple, de l'enquête 2007 sur les publics de l'Ensemble Intercontemporain menée par Stéphane Dorin, prennent en effet la visite plutôt que l'individu comme unité statistique. Dans ce cas, les spectateurs sont amenés à répondre plusieurs fois au questionnaire. Biais contre biais, c'est le sujet des verbes de la

description et du compte rendu qui change¹. Il s'agit là, tout au plus d'un choix mais c'est un choix d'importance puisqu'il détermine la forme que prend la description.

Voulant cartographier, nous ne voulions pas, en effet, que les individus soient redondants. Le prix à payer pour la stabilité globale de notre échantillon (chaque individu étant identifié et répertorié une fois et une seule) était évidemment une instabilité des échantillons locaux c'est-à-dire des publics de chaque salle étudiée (un individu rencontré dans deux salles différentes ne répondait pas au questionnaire), – prix fort, mais d'un coût atténué malgré tout par la grande taille de notre échantillon global (n=3603) donc par des possibilités d'approximations suffisamment étayées par le grand nombre mais aussi par l'usage de variables stabilisées (je n'entrerai pas dans les détails) et par une logique descriptive idéaltypique assumée. Hors résultats généraux permettant de décrire les publics des théâtres stéphanois tels que cela n'avait jamais été fait et, hors le fait de pouvoir comparer, à « coup sûr »² les institutions (et ce malgré les biais) dans leurs traits leurs plus saillants, force était de constater l'absence de pans entiers de la population au sein de ce public.

Bref, délinéant les contours des publics des théâtres dans leurs caractéristiques sociodémographiques les plus triviales, nous ne pouvions que constater l'absence d'individus dotés de caractéristiques sociodémographiques et géographiques en partie identiques à celles des spectateurs de l'échantillon (sans que ces

¹Desrosières, cf. *L'argument statistique I et II*

²C'est-à-dire avec une probabilité élevée que nos assertions soient vraies, Passeron cf. « L'espace mental de l'enquête », in. *Enquête I et 3*.

derniers constituent pour autant un échantillon représentatif de chacune de leurs classes d'appartenance).

Remarque

Qui étaient ces individus ? Qu'est-ce qui les distinguait des autres ? Comment les caractériser ? Comment comprendre leur absence renommée ici « indifférence » ? Affaire de goût, certes et donc, de sociologue mais surtout trou noir descriptif puisque se situant hors du champ des classes d'équivalences, des variables, les plus couramment utilisées.

La notion « d'homologie structurale »

La question des variables et donc des outils utilisés pour ce genre d'étude est une bonne entrée pour comprendre cette absence. C'est un truisme de la sociologie, en effet, ou de l'histoire, de la géographie ou des sciences politiques que de mettre l'accent sur les différences d'usage entre outils qualitatifs et quantitatifs. D'une manière générale, les partisans de l'un rejettent l'autre par principe et ce sans avoir ou rarement l'expérience de l'une ou l'autre des approches. Au déterminisme des outils quantitatifs, on opposera la mollesse probatoire des outils qualitatifs dans une bataille stérile dont la stérilité ne prend même pas fin avec le silence poli des adversaires, chacun, en situation de paix armée, restant assis dans l'herbe rase de son pré carré, renvoyant et c'est peut-être pire, les problèmes épistémologiques à des questions techniques.

Mais la technique n'est pas vierge de pensée et de valeurs. Approchant les formalisations quantitatives en ethnologie, enseignant et pratiquant ces méthodes, et dans le fond, pratiquant

l'observation participante sur ce terrain là, une chose m'a sauté aux yeux. En utilisant l'Analyse Factorielle des Correspondances³ qu'on peut décrire comme une technique de mise forme de « nuage » des données, c'est-à-dire un bon moyen pour mettre en évidence des « configurations »⁴ ou encore des « constellations » ou encore des « dispositions »⁵ ou encore des « systèmes de relations »⁶ inattendues, j'ai sur ce plan graphique remarqué ce que d'autres avaient déjà pointé sur un plan conceptuel et mathématique à savoir une « homologie structurale » entre les systèmes de variables à expliquer et les systèmes de variables explicatives.⁷

Une recherche actuellement en cours et portant sur les documents d'archives de l'enquête « L'œil à la page » réalisée dans les années 1978-1980 pour le compte de la Direction du livre, montre que cette « homologie structurale » s'exprimait à cette époque où les logiciels d'enquête n'étaient pas aussi développés qu'aujourd'hui, par l'usage d'un calque cartographiant les variables explicatives et qui se dépose sur le graphe des variables à expliquer. Procédé mécanique s'il en est qui matérialise à merveille le concept « d'homologie structural » dont Bourdieu disait qu'il était à l'origine des ajustements entre l'offre, le goût et les propriétés sociales des consommateurs⁸.

³cf. par exemple, P. Cibois, *L'analyse des données en sociologie*, 1984.

⁴Au sens que Norbert Elias pourrait donner au mot, i.e. comme forme spécifique de relations entre individus, ici des variables.

⁵cf. Max Weber

⁶cf. P. Bourdieu

⁷cf. F. Lebaron, « L'analyse des données dans un programme de recherche : le cas de la sociologie de Bourdieu », ©*Revue Modulad 2010*, numéro 42.

⁸Sur la notion d'homologie structurale, on peut se référer à la conférence « Mais qui a créé les créateurs », *Questions de sociologie*.

Ce qui revient à dire que les activités culturelles corrélées aux propriétés sociales, se distribuent évidemment sur une échelle de valeur qui est homologue à celle de ces mêmes propriétés sociales. On peut évidemment tirer de nombreux et riches profits descriptifs et analytiques de cette configuration formelle et conceptuelle. C'est ce que fait le Pierre Bourdieu de *La Distinction* et ce que font les sociologies et les sociologues qui s'en réclament – mais de concept, le principe devient vite une règle sociale dans les sociologies les plus routinières.

Utilisée brutalement, et exposé ici de façon caricaturale, on constate alors que les cadres et les enseignants vont au théâtre (il faut mettre des nuances mais qui n'ont que peu d'intérêt pour cette présentation) alors que les ouvriers regardent la télévision autant que els employés mais moins que les enseignants. On y observe des différences, des nuances, mais qui apparaissent surtout comme des différences de degré, c'est-à-dire de plus ou de moins, plutôt que comme des différences de nature.

Dans des enquêtes telles que *Les pratiques culturelles de français*, « l'homologie structurale » jouant à plein, le système de compréhension reste en partie bloqué puisque malgré les précautions, échappent ainsi à la description, les activités et les groupes d'individus hors catégories et tout particulièrement les « indifférents ».

Remarque

Inutile de poser que l'enquête doit être multiméthodologique et que les outils quantitatifs, pas plus que les outils qualitatifs ne suffisent. Il les faut ensemble puisqu'il faut catégoriser. Question : mais qu'est-ce qui est contenu dans ces catégories ?

Premier type d'imaginaire. De la légitimité culturelle

En fait, ce qui est implicite (mais chacun le sait) dans les catégories en question, c'est que la mise en échelle de valeurs des propriétés sociodémographiques soumet le monde social à un regard ordonné par les professions et par les autres formes peu ou prou dérivées du capital scolaire, culturel, symbolique ou économique. Un tel ordre se retrouve évidemment dans la hiérarchie des œuvres et des propositions culturelle contenues dans la théorie de la légitimité culturelle : opposition art/divertissement ; culture d'élite/culture de masse, etc.⁹

Alors, voulant étudier « l'indifférence » à l'offre, peut-on faire l'économie de ce concept de légitimité culturelle ? – c'est-à-dire de ces catégories ?

A vrai dire, mon sentiment est que non car il y a bien une base empirique à cette ordonnance de l'art, de la culture et de ses règles d'effectuation comme de consommation (ce dont il est question ici)¹⁰, celle qui veut que toutes les œuvres ou propositions culturelles ne soient pas socialement dotées de la même valeur : la Callas n'est pas Georgette Plana et les œuvres de Picasso ne sont pas dotées de la même valeur que celles de Farfouniou, peintre du Groupement des artistes du Beaujolais.

⁹O. Donnat (dir.), *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, La Documentation française, 2003.

¹⁰Sur les relations entre constructivisme et empirie, cf. *Naturalisme versus Constructivisme, Enquête 6*, 2007, EHESS.

Inévitable le modèle s'impose. Ainsi, P. Coulangeon proposerait de « corriger » le modèle en lui agrégeant le couple omnivore/univore. ; B. Lahire, propose de s'intéresser aux variations intra-individuelles ; P. Cibois, pointerait l'hétérogénéité des publics des abonnés de théâtre.

Il faudrait faire une autre remarque. Comme beaucoup de concepts ou de points de vues théoriques préalables aux descriptions des sciences historiques, la notion de légitimité culturelle est intimement liée à l'époque de son invention (les années soixante). A bien regarder, (on pourrait décliner l'histoire des politiques culturelles au regard des idées de l'art), on constate que cette notion est construite sur le même modèle que le « musée imaginaire » de Malraux.

De fait le « musée imaginaire » (1947, 1951), un peu antécédent de la mise en théorie du concept de légitimité, portait en lui une classification comparable. En quelque sorte version poétique et hiérarchisé, de « l'horizon d'attente »¹¹, il était pour Malraux une des conditions pour parvenir à une réception légitimiste étayée par un idéal de l'art et de la culture. Imaginaire, il était une « idée de l'art », celle de Malraux.

Le *Musée imaginaire* s'articulait à un projet, celui de la démocratisation à marche forcée des « grandes œuvres ». En créant le MAC, Malraux affichait nettement une visée de démocratisation culturelle : une politique de démocratisation par le haut, le goût des élites étant, dans le fond, celui à rejoindre en tant que « grand art ». La métaphore religieuse fait flores dans la bouche de Malraux et l'action culturelle se construit sur le registre de la croyance, du refus de la pédagogie refusant la « culture au rabais » (Mirlesse et Anglade, p.13). L'autorité du ministère finira par être contesté, sa politique « Missionnaire » mise au regard des travaux de Bourdieu et Darbel,

¹¹Pour la notion « d'horizon d'attente », cf. H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* et pour la notion « d'horizon d'attention », cf. Husserl, *Idée directrices pour une phénoménologie*.

pointera que le refus de la pédagogie profite et aura profité avant tout aux publics les plus cultivés (p. 15).

Pour aller vite, en 1982 époque à laquelle, en lieu et place de la démocratisation culturelle s'installe une politique plus orientée vers la recherche d'une démocratie culturelle : la bande dessinée entre au musée, etc.¹² s'institutionnalise une nouvelle « idée de l'art », tournée vers la production. La politique culturelle s'appuie sur une autre idée de l'art vécu, par exemple de manière plus individuelle et relativiste, se définissant par rapport à la culture cultivée mais sans la rejeter.

Et pour dire encore plus vite, s'il reste aujourd'hui encore un ministère de la Culture surplombant les activités culturelles, il s'agit surtout pour ce dernier d'en assurer la gestion à travers de multiples dispositifs différemment décentralisés, délocalisés et maniant l'évaluation.¹³

Alors certes, ce « musée imaginaire » était bien un musée idéal qui renvoyait à un art rêvé par Malraux mais en devenant politique culturel, il était devenu aussi le substrat d'une offre réelle¹⁴ et d'une certaine manière de penser l'action culturelle en articulant un projet social et esthétique « inventé en 1959 » dirait Urfalino et qui même s'il s'achève peut-être sous nos yeux (une des résultats de l'enquête 2008 de Donnat c'est bien l'effondrement de la culture « classique »), n'en est pas moins encore présent au moins pour certaines générations.

¹²cf. « Quelle politique culturelle pour la France », débat HEC-ENS, 2006 ou encore P. Urfalino, *L'invention des politiques culturelles*.

¹³*Ibid.*

¹⁴dirait J.-C. Passeron cf. *Le raisonnement sociologique*.

Remarque

Alors d'une part, dans une enquête portant sur les formes de l'indifférence à l'offre culturelle, on ne peut pas faire l'économie de la notion de légitimité puisque celle-ci repose sur le constat que toutes les œuvres ne sont pas dotées de valeurs équivalentes. Et d'autre part et d'une certaine manière, inscrite dans les institutions, la culture légitime est aussi une culture imaginée, rêvée, supposée et imposée par l'offre culturelle.

Et de la « bonne volonté culturelle »

Je crois que la notion de « bonne volonté culturelle »¹⁵ permet de bien comprendre à quel point cette culture dite « légitime » ou « officielle » est une culture imaginée.

Ainsi et par exemple, quels rapports ces formes académiques que sont les sociétés telles que la *Société Musicale Stéphanoise*, entretiennent-elles avec la légitimité culturelle ? Par le programme éducatif qu'elles proposent, ne peut-on considérer qu'elles expriment une « bonne volonté culturelle » ?

Article 2. - Objet.

L'association a pour but, tout en respectant l'autonomie de chaque société adhérente de:

- 1) Grouper les sociétés musicales d'amateurs ayant à leur base l'étude et la pratique de la musique, du chant et des instruments, en faire une force importante, et faire prendre à l'art musical la place qu'il mérite.
- 2) Répandre, favoriser l'art musical et contribuer au développement de cet art par tous moyens.

¹⁵ Cf. Pierre Bourdieu, *La Distinction*.

3) Grouper les questions d'ordre général intéressant les sociétés musicales et fournir à celles-ci tous les renseignements dont elles peuvent avoir besoin.

4) Récompenser par l'attribution de médailles ou de diplômes les musiciens et membres dans les conditions fixées par la Confédération Musicale de France, par la Fédération Régionale "Rhône-Alpes", par notre fédération et par tout autre groupement dont pourrait dépendre notre fédération.

5) Rechercher et poursuivre tout ce, qui peut contribuer au développement de l'institution musicale et enfin, prendre en main la défense des intérêts communs.

http://fedemusicaleloire.free.fr/federation/status_texte.html#article2

Ou encore, par la volonté d'adhérer à un répertoire « classique » mais accessible, par une manière de faire de la musique, qu'elles proposent, mélange de classicisme (Berlioz, Smetana, Schubert, Massenet, etc.) et de localisme « Marche des mineurs », etc.

<http://fedemusicaleloire.free.fr/bibliotheque.html>

Autre exemple :

Une enquête menée dans des écoles d'art et d'autres établissements où on pratique ce genre d'activité, met en évidence que faire un dessin c'est aussi et bien souvent faire preuve de ce que Bourdieu désignait comme la « bonne volonté culturelle », visée dont les étudiants des grandes écoles d'art, légitimés par l'institution à laquelle ils appartiennent, apprennent soit à se débarrasser, soit à instrumentaliser mais visée dont les amateurs, l'œil rivé sur la technique, ne parviennent jamais à se départir.

On peut ainsi et par exemple objectiver cette relation à la légitimité en s'intéressant au « musée imaginaire », « l'horizon d'attention », à

l'univers de référence des apprentis dessinateurs. On voit alors apparaître tout un panthéon d'artistes célèbres dont les œuvres, celles des musées reproduites dans les ouvrages « d'art » tels que « La vie et l'œuvre de... », servent à la fois de modèles à imiter de preuves de « don » ou d'absence de « don » destinées à nourrir une argumentation justificatrice du type « lui il était doué », etc. (thèse, P. Vallet, EHESS, 2000)

Il existe ainsi toute une gamme d'activités par exemple répertoriées comme « amateurs » et dont l'intensité de la pratique est mesurée dans les enquêtes générales du type *Pratiques culturelles des français* dont l'existence relève autant du « plaisir de faire » que de la « bonne volonté culturelle ». Ces activités dont Hennion dirait que leur étude permet de « grignoter dans l'autre sens l'opposition au monde de l'art officiel, mondain... » sont donc autant de terrains à parcourir et d'ailleurs parcourus, à étudier, mais à envisager aussi et clairement dans leurs enchâssements esthétiques à la culture dite légitime, officielle.

Remarque

S'intéresser aux « indifférents » à l'offre, c'est s'intéresser par différence à une culture imaginaire, la culture « officielle », « légitime », qui supposée, suscite une « bonne volonté culturelle ». Cette « bonne volonté » s'exprime, par exemple, sur le registre des pratiques académiques artistiques reléguées au rang de pratiques d'amateurs mais on peut aussi se poser la question de savoir si pour une ville telle que Saint-Etienne, le choix de maintenir, d'encourager, la création et l'existence d'équipements culturels en grand nombre, ne relève pas de ce

que Bourdieu caractérisait comme la « bonne volonté culturelle » ?

Les activités culturelles sont prises dans la vie quotidienne

Au-delà du statut des activités artistiques de ce registre académique déclassé que sont la peinture, le dessin, la sculpture, le théâtre amateur qui peuvent apparaître tout autant comme des expériences esthétiques que comme des formes de sociabilité, une chose est certaine, ce que montrent, à minima, ces pratiques, c'est que les activités culturelles sont en prises étroites avec la vie quotidienne, constat qui peut d'ailleurs être appliqué à la fréquentation des équipements (musée de la Mine, MAM, théâtres, médiathèques) de la sphère culturelle. Ce qui revient à dire que l'art, la pratique de l'art, la pratique de la culture ne sont pas des registres spécifiques ou exceptionnels de la vie humaine mais résultent au contraire d'arrangements, c'est-à-dire d'arbitrages entre les occupations journalières familiales, de divertissement ou professionnelles.

Observation 1. (Opéra-Théâtre)

Ainsi et par exemple, cette spectatrice de l'Opéra-Théâtre, proviseure d'un lycée technique, qui lorsqu'elle habitait Roanne se déplaçait en covoiturage avec d'autres enseignants pour assister aux spectacles de la Comédie mais qui, ayant depuis déménagé dans la périphérie de Saint-Etienne, avait cessé de fréquenter la scène nationale à la fois pour des raisons esthétiques mais aussi pour les facilités offertes par le parking. Travaillant tout près, notre spectatrice ne rentrait d'ailleurs pas chez elle mais s'arrangeait pour rester tard au bureau. Explication impure évidemment qui mêle le goût, l'activité professionnelle et la pratique de la ville.

Arbitrage qu'on peut supposer sous une forme un peu différente comme l'une des conditions de délaissement d'activités, de la cessation d'un abonnement ou de l'arrêt de la fréquentation d'un équipement culturel comme, par exemple, la Médiathèque Tarentaize.

Observation 2. (Médiathèque Tarentaize)

On distingue plusieurs types d'utilisateurs de la médiathèque Tarentaize, des utilisateurs réguliers, des utilisateurs irréguliers. Mais on observe aussi que des utilisateurs peuvent cesser de fréquenter cet établissement. Changements de rythmes journaliers ? Déménagement ? Changement de statut professionnel, matrimonial ou familial ? Transformations démographiques des quartiers ? Épuisement de l'offre ? Nous ne possédons à vrai dire, aucune connaissance de ce type d'utilisateurs qui délaissent leurs abonnements ou leurs habitudes de fréquentation. (Entretien F. Marin)

Le rappel de conditions de vie antérieures, d'une existence passée à la mine, par exemple, peuvent expliquer le rejet de la fréquentation du Musée dédié à cette activité.

Observation 3. (Musée de la Mine)

La fréquentation d'un musée tel que le musée de la Mine est en partie soumise à un effet de génération. Les anciens mineurs ou ouvriers étant moins enclins à fréquenter le musée que leurs fils ou petits fils. L'imaginaire travaillé est dans ce cas lié aux souvenirs, souvenirs de la mines, bien plus rudes que n'en seront jamais les représentations ; souvenirs des bruits, du silence, de la matérialité de l'expérience de l'ouvrier, de sa fatigue, de sa domination. (Entretien P. Peyre)

Remarque

Dire que les pratiques culturelles sont prises dans les activités quotidiennes décale un peu le point de vue qu'on peut avoir sur celles-ci, en ne les prenant plus comme point de mire de l'enquête. Mais ce décalage suppose aussi d'examiner le rapport aux valeurs engagé par les activités en questions et pose la question du plaisir, plaisir de l'œil, de l'oreille, de la main, des sens en général, et, dit autrement, la question de la description du plaisir de voir, d'entendre et d'écouter, de faire, etc.

Art, idées de l'art et expériences extra et infra-esthétiques

Panofsky disait qu'il ne s'intéressait pas à ce qui fait la valeur des œuvres mais aux œuvres qui ont de la valeur¹⁶. On voit bien que c'est la notion de « valeur », « d'œuvre de valeur » qui construit le regard porté sur les productions artistiques, sur les propositions en matière d'équipements culturels « officiels » du type théâtre, médiathèque, musées, etc. ainsi que sur la manière dont on s'intéresse en sociologue à cette offre.

Question de définition, de délimitation et d'extension de cette notion. En effet, d'une certaine manière et de même que la notion de « culture » mais sans qu'on lui accorde cette qualité, l'art n'est pas et n'a pas toujours été ce que les artistes, critiques, experts ou esthéticiens d'aujourd'hui en disent, c'est-à-dire une activité en lien avec l'esthétique. On peut rappeler qu'il y a un art oratoire, un art culinaire, des arts martiaux voire un art du dessin qui ne doit que peut à l'expérience esthétique. Rappel facile ? « Oui, car il ne s'agit pas de cela » dira l'expert ou le critique ! « Oh que si,

¹⁶Passeron, « Conclusion » du *Colloque SFS de Marseille*, 1985

très précisément », répondra le sociologue cherchant à neutraliser les valeurs attachées à des pratiques dont on ne retient qu'elles sont spécifiques en tant que pratiques artistiques que dans la seule mesure où on les spécifie comme telles, c'est-à-dire comme productrices d'œuvres esthétiquement attestées par des académies ou des académismes explicites ou implicites qui en déterminent les règles d'appréciation et de classification¹⁷, bref qui tirent leurs valeurs du contexte qui prévaut à leur mise en valeur et à leur appréciation. Une idée de l'art est particulière à une époque aurait-dit Panofsky, et il faudrait ajouter, à un groupe, à un ensemble d'individus, à des segments de société, rappelant que pour être un fait social, une idée de l'art, celle de Dürer comme celle de Malraux devenue politique culturelle, n'en est pas pour autant un fait social total.

Il faut donc ajouter à la pyramide descriptive que l'idée que nous nous faisons de l'art en tant qu'objet spécifique (singulier), le plus souvent élevé et insubstituable à une autre (objet de valeur), bloque la description, en voilant tout une batterie de productions ou de réceptions extra ou infra-artistiques ordinaires (télévision, radio, jardinage, petits élevages, aquariophilie, attentions aux intérieurs, fabrications de maquettes, etc.), triviales, non ancrées dans la série des œuvres ou pratiques institutionnalisées ou comprises comme légitimes mais qui procurent des plaisirs (j'ai déjà cité Hennion) qui pour ne pas être qualifiés d'esthétiques, n'en relèvent pas moins d'un plaisir formel, plus ou moins associés à des modes de sociabilités différemment étendus (lieux de rencontre, bars, cercles familiaux, amicaux, associatifs, club, etc.), à des compétences techniques, à une adresse (jeux de

¹⁷ cf. J.P. Antoine, « Les vies de Vasari, l'histoire et de l'art et la ' science sans nom ' des cas », in *Penser par cas, Enquête 4*, 2005, EHESS.

société, jeux de cartes, pratiques sportives, etc.) différemment mises en série (suivi régulier d'une émission, rencontre hebdomadaire, répétition de modèles ou de gestes, etc.) et dans lesquelles peut s'exprimer ce que Riegl appelait une *kunstwollen* (lorsque l'attention devient décoration, lorsque la répétition d'un motif se fait déclinaison, interprétation, lorsque le jardin devient un espace de narration et d'expression, etc.).

Remarque

L'imaginaire ici en question est donc celui du sociologue. Doit-on étudier les pratiques culturelles pour elles-mêmes en tant que pratiques spécifiques ou à travers un style de vie au sein duquel elles s'insèrent comme d'autres pratiques ? Question de point de vue.

Conclusion, culture rêvée, publics rêvés, publics réels et les autres !

Chercher à caractériser, expliquer, comprendre les formes de l'indifférence à l'offre en matière de culture, c'est s'intéresser aux limites d'une action culturelle en ne s'intéressant pas au seul abondement de l'offre, c'est-à-dire à l'acheminement des œuvres au plus près des lieux de leur consommation ou de leurs publics imaginés, mais en la prenant comme point d'entrée.

C'est aussi penser l'enchâssement du rapport aux œuvres légitimes dans la vie quotidienne. C'est penser et tenir compte du fait qu'il existe toute une gamme de sensations, de plaisirs, d'attention, de volitions hors champ de l'art mais qui procurent des plaisirs mais sans perdre en cours de chemin descriptif les

relations que ces activités, grandes ou petites, entretiennent avec la culture légitime.

Enfin et dans un certain sens, il me semble que les équipements culturels, que l'offre culturelle, s'appuie sur un imaginaire tout autant qu'elle mobilise l'imaginaire des gens. Les rencontres heureuses ou malheureuses, les malentendus sont dès lors inévitables. Télescopage de Hennion et de Bourdieu, télescopage de Malraux, de Lang dont je n'ai pas parlé et des gens. Ce sur quoi opèrent les équipements culturels ce n'est donc pas un imaginaire mais des imaginaires qui se rencontrent, s'affrontent, s'évitent et se télescopent et au nombre desquels on doit compter ceux des sociologues.

Texte de Communication